QUADERNI DI MUSEOLOGIA E STORIA DEL COLLEZIONISMO ~ *PRETIOSA*

1

Collana di studi diretta da
MARIA CONCETTA DI NATALE

Ivana Bruno

LA CAMERA PICTA

Dalla decorazione pittorica alla carta e tessuto da parati in ville e palazzi palermitani dall'Ottocento al primo Novecento

Presentazione di
Maria Concetta Di Natale

Salvatore Sciascia Editore

FOTOGRAFIE
Enzo Brai
Luca Lo Bosco

PROGETTO GRAFICO E IMPAGINAZIONE
Salvatore Tirrito

STAMPA E CONFEZIONE
Tipografia Paruzzo - Caltanissetta

© 2010 Salvatore Sciascia Editore
Caltanissetta-Roma
www.sciasciaeditore.it
sciasciaeditore@virgilio.it

ISBN 978-88-8241-343-9

A Gabriele, Alessandro e Marco

SOMMARIO

11 Presentazione
di Maria Concetta Di Natale

13 Premessa

15 Abbreviazioni

17 La pittura murale a Palermo tra Neoclassicismo, Romanticismo ed Eclettismo

20 Il Neoclassicismo a Palazzo Coglitore
23 La committenza del principe di Belmonte
32 Altri cantieri di primo Ottocento
43 Il ritorno al passato normanno
50 Dall'Eclettismo al Liberty
81 La riscoperta del Settecento

99 La stagione liberty. Repertori, motivi e patterns nella decorazione di interni signorili

102 La committenza dei Florio e dei Whitaker
126 La cultura botanica e il trionfo del Liberty
144 *Patterns* e modelli per carta e tessuto da parati

159 Dalle tappezzerie da parete in stoffa pregiata alla produzione industriale di carta e tessuto da parati

163 I parati di palazzo Mirto e di villa Niscemi
166 Committenti e fornitori di tessuto da parati
171 L'uso della carta da parati
173 La ditta "Carlo Golia & C."

185 Bibliografia

207 Referenze fotografiche

PRESENTAZIONE

La camera picta*, dalla decorazione pittorica alla carta e tessuti da parati in ville e palazzi palermitani dall'Ottocento al primo Novecento* di Ivana Bruno trae origine e riprende il titolo dalla sua tesi di dottorato di ricerca in "Disegno Industriale, arti figurative e applicate" svolto all'Università degli studi di Palermo, che è stata discussa al Politecnico di Milano nel 1995.

Già allora Ivana Bruno si era distinta come specialista con il volume *Giuseppe Patania pittore dell'Ottocento* (1993) e da quel momento ha continuato ad affrontare tematiche di ricerca poco esplorate, focalizzando la sua attenzione sugli aspetti della cultura artistica siciliana del periodo legati in particolare al collezionismo, alla committenza, alle strutture e opportunità espositive, alla letteratura artistica e, più in generale, ai cosiddetti 'sistemi dell'arte'. L'intento è cogliere la specificità del linguaggio artistico, non solo in relazione alle sue componenti materiche, tecniche, iconografiche, ma anche agli altri elementi che ne condizionano la produzione, ad iniziare dalla committenza.

È l'approccio con il quale l'autrice ha affrontato questo studio sulla decorazione murale, dalla pittura alla carta e tessuto da parati, negli interni di ville e palazzi palermitani, restituendo numerosi ambienti dell'Ottocento dove pittura e decorazione giocano un ruolo fondamentale. Si tratta di un argomento quasi del tutto inedito, poiché finora era stata indagata pressoché solo la parte mobile della produzione pittorica dell'Ottocento palermitano.

Ne emerge il ruolo di guida dei principali architetti del tempo, ad iniziare da Giuseppe Venanzio Marvuglia per la prima metà dell'Ottocento a finire con Ernesto Basile, architetto e *designer*, che divenne il regista dei più suggestivi ambienti liberty.

Accanto ad essi, assume risalto anche il ruolo esercitato dalla committenza, impersonata da figure di personaggi illuminati, quali Agostino Gallo, il principe di Belmonte o il marchese Enrico Forcella.

Da tale ritratto risulta evidente come la capitale dell'Isola fosse a passo con i tempi rispetto alle altre città italiane, con figure come Marvuglia nella prima metà dell'Ottocento e Ernesto Basile a cavallo tra i due secoli, inserite in un contesto europeo.

Significativo risulta l'esempio di Villa Belmonte all'Acquasanta, grosso cantiere che vede all'opera artisti dalle diverse specializzazioni, pittori (adornisti, figuristi, indoratori), tessitori, stuccatori, marmorari, ebanisti, muratori, sotto la 'regia' dell'architetto Marvuglia, in rispondenza dei desideri del committente. Si tratta di una committenza colta che, alle illustrazioni di interi brani dell'*Eneide* di Virgilio, vuole accostare riferimenti alle antichità ercolanensi e citazioni dalle logge raffaellesche.

Documenti inediti fanno luce sull'intervento del 'tappezziere' Antonio Martino e del noto tessitore francese residente a Palermo, direttore del setificio dell'Albergo dei Poveri, Gaspar Martin, sempre in armonia con il progetto generale del Marvuglia. Caratteri analoghi a Villa Belmonte l'autrice rivela a palazzo Belmonte, a palazzo Tarallo e a palazzo Artale.

Dal Neoclassicismo il linguaggio artistico siciliano passa al Romanticismo, che riprende le forme dell'architettura e della decorazione locale, dallo stile normanno-svevo al gotico catalano per rivendicare le proprie origini. Basti pensare a palazzo Forcella.

La ricerca prosegue nel tempo segnalando ancora la ripresa e la contaminazione di stili diversi che fanno dell'Eclettismo il carattere dominante nella seconda metà dell'Ottocento fino alla comparsa della pittura di ispirazione simbolista e all'imporsi del linguaggio liberty.

Negli interni di fine Ottocento si diffonde sempre più l'uso della carta e del tessuto da parati, importante complemento dell'arredo nelle abitazioni signorili che, al pari della decorazione pittorica, rispondevano ad un preciso disegno ideativo dell'architetto. Dalla tappezzeria in stoffa pregiata, dai damaschi di seta accordati nel colore e nel tessuto a quelli dell'intero arredo, subordinati al disegno dell'insieme e provenienti dallo stesso 'fornitore', si passa a tessuti e carte da parati prodotti industrialmente su disegno di esperti architetti come Ernesto Basile. Dal binomio industria-*designer*, che a Palermo equivalse a dire Ducrot-Basile, provengono numerosi ambienti che possono essere definiti "opera d'arte totale". Obiettivo di Basile era la "progettazione integrale" dell'ambiente – volta alla ricerca di una completa unità e perfezione, intesa nella duplice accezione tecnica e formale – comprendendo in essa tutti gli elementi che lo componevano, dai mobili ai tessuti o carta da parati, coerentemente con il principio dell'eguaglianza delle arti e della loro unitaria visione globale.

Oggi questo lavoro, dal forte rigore scientifico, arricchito da un suggestivo corredo fotografico, appositamente realizzato per la maggior parte da Enzo Brai per la tesi di dottorato, e da una elegante veste editoriale, impreziosisce la collana di studi "Quaderni di museologia e storia del collezionismo" dello stesso editore Sciascia inaugurata nel 2005, con l'auspicio di essere il primo di una *pretiosa* serie.

Pretiosa, che si avvale di un comitato scientifico costituito da alcuni dei maggiori studiosi nel campo dell'arte, della museologia e del collezionismo, intende offrire uno strumento di studio per la conoscenza dell'arte siciliana attenzionando settori finora poco indagati.

Accanto ai *Quaderni*, che presentano nuove ricerche su argomenti specifici, si aggiungono ora i *Pretiosa*, volumi che affrontano studi altrettanto originali dalle tematiche più ampie.

Maria Concetta Di Natale

PREMESSA

Non si può immaginare un effetto architettonico dovuto alla costruzione senza che l'ornamento non si preveda di già o non appaia; né si può concepire un effetto tutto ornamentale senza che abbia il suo fondamento nella struttura (E. Basile, *Architettura. Dei suoi principi e del suo rinnovamento*, ms. 1882).

Dal pensiero dell'allora venticinquenne Ernesto Basile prende spunto questo studio sulla decorazione murale – dalla pittura al tessuto e alla carta da parati – negli interni di ville e palazzi palermitani, alla luce dei mutamenti del gusto e delle tecniche decorative che si hanno negli anni compresi fra l'inizio del XIX secolo ed il secondo decennio del XX secolo. Dalle decorazioni pittoriche, cioè, eseguite da *équipes* di artisti che operavano sotto la guida dei maggiori architetti del tempo (si pensi a Giuseppe Venanzio Marvuglia), ai più moderni prodotti in carta e tessuto da parati, preparati negli opifici delle grandi aziende, ancora una volta dietro la regia delle principali figure-guida dell'architettura siciliana, primo fra tutti Ernesto Basile.

In questo contesto gioca un ruolo fondamentale la committenza, rappresentata nell'Ottocento ancora dall'antica aristocrazia siciliana – all'interno della quale emergono figure di collezionisti, esperti e appassionati, divenuti spesso mecenati e protettori di artisti, poeti e musicisti – sostituita nel primo Novecento dalla nuova e ricca borghesia imprenditoriale (i Florio, i Whitaker).

L'indagine trae argomentazioni, esempi e spunti dall'esame delle decorazioni murali individuate all'interno di circa cinquanta palazzi e ville, molti dei quali, di proprietà privata, sono stati per la prima volta resi accessibili. L'analisi è sostenuta da una puntuale ricerca nei fondi e negli archivi privati delle famiglie proprietarie degli edifici, che ha portato alla luce documenti inediti, rivelatisi preziosi per l'individuazione della paternità e della cronologia delle decorazioni prese in esame e per l'approfondimento dei vari aspetti connessi, quali ad esempio il peso dell'aggiornata committenza dell'epoca nella scelta iconografica, nonché la tecnica adoperata e le operazioni preliminari alle pitture murali.

Lo studio pertanto passa dall'analisi critica delle decorazioni pittoriche – accompagnata da alcuni cenni storici relativi all'edificio – all'individuazione dei singoli artisti rilevando nella Palermo dell'Ottocento e dei primi del Novecento la presenza di vere e proprie *équipes* di pittori, decoratori, paratori (alcuni dei quali fino ad ora quasi del tutto sconosciuti) al seguito di architetti di primo piano. Attenzione particolare è stata rivolta, soprattutto per il primo Novecento, ai disegni e agli schizzi preparatori, che hanno permesso di capire appieno l'*iter* progettuale dell'artista, come nel caso degli studi eseguiti da Ernesto Basile, nei quali si possono individuare le matrici di *patterns* usati in alcuni tessuti e carte da parati del periodo *liberty*.

Nel corso della ricerca ho avuto modo di apprezzare la disponibilità di molte persone, ad iniziare da quelle che in archivi, biblioteche, soprintendenze, musei ed edifici privati mi hanno generosamente aiutata. A tutte vanno i miei più vivi ringraziamenti.

Gratitudine particolare devo alla professoressa Maria Concetta Di Natale, che mi ha indirizzato verso questo lavoro e mi ha sostenuta sempre senza lesinare il suo pregevole apporto,

al professore Luigi Russo, per essere stato e continuare ad essere autorevole riferimento con i suoi preziosi consigli, e alla professoressa Maria Andaloro, che mi ha introdotta a nuovi approcci e sentieri di ricerca con costante disponibilità e fondamentali riflessioni.

Un sentito ringraziamento porgo all'ingegnere Giovanni Avanti, Presidente della Provincia Regionale di Palermo, per l'importante sostegno all'iniziativa, all'editore Giuseppe Sciascia, per la sua sensibilità e disponibilità, a Enzo Brai e Luca Lo Bosco, autori delle fotografie, per l'impegno e la professionalità ineccepibili.

Ringrazio inoltre quanti hanno reso possibile e consentito l'accesso e le relative riprese fotografiche negli edifici presi in esame, in particolare: Giuseppe Alagna, amministratore dell'Angala Hotels, Diego Cammarata, sindaco di Palermo, Maria Enza Carollo, segretario generale della Fondazione Whitaker di Palermo, Maddalena Di Liberto, capo cerimoniale del Sindaco di Palermo, Angelo Falzea, presidente della Fondazione Whitaker di Palermo, Raffaello Frasco, presidente dell'Ordine degli architetti pianificatori paesaggisti e conservatori della provincia di Palermo, Maria Elena Volpes, direttore del Museo Regionale di Palazzo Mirto, ed, ancora, Vincenzo Abbate, Elio Barraco, Rita Cedrini, Roberto e Antonella Chiaramonte Bordonaro, Anna Maria Corradini, Antonella Francischiello, Maria Concetta Gulisano, Gioacchino Lanza Tomasi, Francesca Loffredo, Giovanna Marsala, Silvana Paladino, Pierfrancesco Palazzotto, Milena Pasqualino, Francesco Patricolo, Antonio e Ignazia Pecoraro, Salvatore Pietravalle Tumminello, Angelo Pitarresi, Carlo Rotolo, Maurizio Rotolo, Ettore Sessa, Alberto Sposito, Livia Titi Basile, Antonino Titone, Mirella Tricoli, Vittorio Umiltà, Guido Valdini, Maurizio Vitella, Angheli Zalapì.

Un pensiero, infine, ai miei genitori, partecipi in tutto con il loro costante amore e a Gabriele che con me condivide ogni giorno piccole e grandi imprese e la gioia intensa che ci regalano Alessandro e Marco.

ABBREVIAZIONI

b.	busta
c./cc.	carta/carte
ca.	circa
cat.	catalogo
c.d.s.	in corso di stampa
cfr.	confronta
ed.	edizione
fig. figg.	figura/figure
inv.	inventario
it.	italiana
ms./mss.	manoscritto/manoscritti
p./pp.	pagina/pagine
r	*recto* (contrapposto a *verso*)
rist. an.	ristampa anastatica
s.	serie
s.d.	senza data
sec. /secc.	secolo/secoli
s.l.	senza luogo
t. /tt.	tomo/tomi
tav. /tavv.	tavola/tavole
trad. it.	traduzione italiana
v	*verso* (contrapposto a *recto*)
vers.	versamento
vol. /voll.	volume/volumi

LA PITTURA MURALE A PALERMO TRA NEOCLASSICISMO, ROMANTICISMO ED ECLETTISMO

La pittura murale dell'Ottocento in Italia, ed in modo particolare in Sicilia, ha subito per molto tempo il peso del disinteresse della storiografia, a causa dei pregiudizi nei confronti della cultura accademica, di cui essa è espressione in misura maggiore rispetto alla pittura da cavalletto[1]. Di conseguenza, sono mancati studi specifici su questo aspetto della storia dell'arte, e non c'è stata neppure una preventiva azione conservativa nei confronti di cicli e decorazioni murali, determinandone talvolta la ricopertura o addirittura la distruzione anche durante restauri relativamente recenti.

Soltanto negli ultimi due decenni si è assistito ad un'inversione di tendenza che ha portato alla rivalutazione dell'arte dell'Ottocento: recenti studi hanno mostrato infatti – come sottolinea Paolo Bensi – che all'interno del ricco patrimonio artistico del XIX secolo numerose furono le "realizzazioni significative almeno nelle intenzioni e talvolta anche negli esiti"[2]. E che in queste "convivono e si scontrano un nostalgico recupero del mestiere e delle tecniche dei secoli considerati più gloriosi dell'arte italiana e lo sperimentalismo dovuto all'abbandono del consolidato sistema delle botteghe artigianali e all'emergere di materiali e procedimenti della civiltà industriale"[3].

Tali aspetti emergono dal dibattito critico imperniato soprattutto sulle "pratiche antiche", trattate da Cennino Cennini nel suo *Libro dell'arte*[4]. Di esso si ebbero nel giro di pochi anni due edizioni: la prima fu pubblicata nel 1821 a cura di Giuseppe Tambroni, il quale nella premessa auspicava il ritorno all'affresco "puro" ed "eroico" di Cennini e di Vasari, metodo "quasi del tutto, per nostra vergogna, dimenticato e spento"[5]. La seconda vide la luce nel 1859 a cura dei fratelli Milanesi, che la dedicarono al "Professore Luigi Mussini, direttore dell'Istituto di Belle arti di Siena" ed uno dei massimi esponenti del movimento purista, esortandolo a sperimentare le tecniche e i materiali del passato[6].

Nonostante il forte movimento d'opinione a favore, non si ebbe tuttavia un recupero effettivo di tali procedimenti: nella maggior parte dei casi infatti gli artisti si trovarono di fronte a gravi problemi esecutivi, causati dalla necessità di affidare a figure subalterne le operazioni preliminari alla pittura murale, dalla scarsità di nozioni pratiche impartite dalle accademie e dall'introduzione sul mercato di materie prime più economiche e di facile applicazione[7].

Tra le città italiane che conservano testimonianze ottocentesche di quest'arte decorativa, Palermo si distingue per il gran numero di palazzi e ville signorili, ancora quasi inesplorati, in cui la presenza o, comunque, la documentazione di pitture murali, offre la possibilità di ricostruire la storia di quel gusto per la decorazione che costituì la nota dominante dell'arte siciliana del tempo[8].

Nel XIX secolo, infatti, accanto allo sviluppo del collezionismo privato di quadri da cavalletto dal contenuto mitologico o storico, di ritratti e di paesaggi, nella classe aristocratica e nel nuovo ceto borghese permase, seppure in tono minore, la tendenza diffusa nel Settecento a realizzare decorazioni pittoriche nelle volte e nelle pareti delle loro abitazioni. In questi anni però, seguendo il mutamento del gusto, la committenza richiedeva agli artisti soggetti più moderni, aderenti ai nuovi principi dello stile neoclassico[9].

Diversi furono i fattori che determinarono a Palermo il passaggio dal *genre pittoresque* al *goût grec*, ovvero dalla tradizione settecentesca, caratterizzata dalla grande "esplosione del rococò" che travolse tutti i campi dell'arte, alla nuova estetica neoclassica che, secondo la concezione winckelmanniana, fondava i principi del "vero stile" nell'imitazione degli "antichi"[10].

Il nuovo gusto penetrò in Sicilia alla fine del XVIII secolo attraverso i continui contatti con Roma e Napoli, tappe d'obbligo per gli artisti dell'epoca, che in esse svolgevano il loro apprendistato e potevano conoscere da vicino le rovine dell'età classica, riconsiderate alla luce delle nuove scoperte o riscoperte archeologiche promosse dalla corte borbonica[11].

A Napoli, in particolare, nella seconda metà del Settecento si era diffuso un fervore di studi e di ricerche dovute alle scoperte di Ercolano e Pompei, avvenute rispettivamente nel 1738 e 1748[12]. L'importanza dei ritrovamenti fu tale che si sentì l'esigenza di creare un gruppo di esperti che si occupasse sistematicamente del loro studio e della loro catalogazione. Fu istituita così, con un provvedimento del ministro Bernardo Tanucci, la Regia Accademia Ercolanense che dal 1757 cominciò a pubblicare i volumi delle *Antichità di Ercolano ovvero le pitture antiche di Ercolano e contorni incise con qualche spiegazione*. Questi volumi conobbero subito un eccezionale successo tanto che costituirono – come dimostra Cesare De Seta – "gli agenti essenziali di quella straordinaria fortuna del gusto per l'antico che per alcuni anni oscurò l'interesse per Roma e divennero il simbolo di una nuova era"[13].

La passione antiquaria trovò un terreno favorevole in Sicilia, dove si tradusse nell'esaltazione delle proprie origini, nell'orgoglio – scrive Maria Accascina – di "ritenersi essi, i Siciliani, eredi del magnifico patrimonio greco romano"[14]. Significativa a tal proposito è una frase pronunciata dallo storico Nicolò Palmeri nel *Discorso letto alla Accademia di Termini Imerese*: "Contiamo tra gli avi nostri gli Empedocle, gli Stesicoro, gli Epicarmo"[15]. L'entusiasmo dei siciliani, peraltro, veniva alimentato dalle opere d'arte, dai teatri, dai templi di età classica, che si andavano scoprendo nell'Isola grazie ai continui scavi promossi da illustri archeologi e mecenati locali[16]. Ad accrescere l'interesse per gli studi e gli scavi archeologici valse anche l'esempio di illustri viaggiatori stranieri del Settecento sbarcati nell'Isola, come Brydone, Von Riedesel, Munter, Houel, Hackert, Goethe[17].

Numerosi furono gli studiosi di antichità classica di quel periodo: dal siracusano Tommaso Gargallo, che tradusse opere di Orazio e di Anacreonte[18], a Raffaele Politi e Salvatore Landolina che studiarono reperti di età greca[19], dagli esperti archeologi Domenico Lo Faso, duca di Serradifalco, Valerio Villareale e Saverio Cavallaro, agli storici Gabriele Lancellotto Castelli, principe di Torremuzza – che nel 1764 ideò l'illustrazione delle *Antichità di Sicilia*[20] – e Rosario di Gregorio che scrisse compendi di antichità e di archeologia[21].

Contemporaneamente sorsero in diversi centri della Sicilia numerose accademie, strettamente collegate a quelle del continente, nelle quali intellettuali, storici, filosofi, giuristi ed economisti si ritrovavano a discutere di arte, letteratura, scienza, divenendo così il tramite della diffusione delle nuove idee[22].

Il rapporto con Napoli si intensificò ulteriormente tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, durante il periodo di permanenza dei reali borbonici a Palermo[23]. Questi ultimi, a causa dell'approssimarsi dell'esercito francese, erano fuggiti da Napoli a bordo della nave comandata dall'ammiraglio inglese Orazio Nelson, accompagnati da sir William Hamilton[24] e dalla moglie lady Emma, ed erano approdati in Sicilia nel Natale del 1798. Rientrati nella capitale dopo quattro anni, erano ritornati a Palermo nel 1806, seguiti da una nutrita schiera di intellettuali, artisti, collezionisti che incrementarono la circolazione delle nuove idee e il confronto con gli altri centri culturali italiani ed europei[25].

L'aggiornamento continuo sulle iniziative culturali delle altre città è testimoniato dalla pubblicistica del tempo. In alcune riviste locali di letteratura ed arte, ad esempio, si continuarono a commentare gli scavi di Pompei anche oltre il 1830, descrivendo molto spesso in maniera minuziosa il tipo di abitazioni e le suppellettili che in esse erano contenute e, soprattutto, le pitture decorative che ornavano l'architettura di quelle case[26].

Il Neoclassicismo a palazzo Coglitore

A Palermo la spinta decisiva ad abbandonare i moduli e gli stilemi dell'arte tardo barocca fu data dalla presenza di architetti locali come Andrea Gigante, Giuseppe Venanzio Marvuglia, Nicolò Palma e, succes-

sivamente, dall'arrivo in città del francese Léon Dufourny[27].

Numerosi studi critici e documentari, apparsi soprattutto negli ultimi decenni, hanno messo in luce, infatti, l'importante ruolo che queste personalità, aggiornate sugli elementi costitutivi del Neoclassicismo – dal recupero dell'antico attraverso le scoperte romane, gli scavi pompeiani ed ercolanensi e le suggestioni suggerite da Giovanni Battista Piranesi, ad un classicismo Luigi XVI *à la grecque* che fonde gusto etrusco e georgiano, fino ad assumere l'aspetto più rigido di un Neoclassicismo storico – assunsero a cavallo tra i due secoli come elementi catalizzatori del gusto del momento[28]. "Analogamente a quanto attuato dal Vanvitelli durante la costruzione delle nuove residenze borboniche e delle ville vesuviane – scrive Citti Siracusano – diventano veri e propri registi dell'apparato decorativo, sovraintendendo non solo agli ornamenti a stucco, a pittura e a maiolica, ma anche sulla scelta degli artisti e dei vari altri artefici incaricati dell'esecuzione di queste opere"[29].

L'architetto maggiormente richiesto da parte della nobiltà palermitana era, in quel momento, Giuseppe Venanzio Marvuglia che, pur essendo legato al clima artistico del Settecento, pose le prime fondamenta delle istanze ottocentesche[30]. Attorno a lui, già allo scadere del secolo dei lumi, si registrò la presenza attiva di decoratori, stuccatori e pittori impegnati nella ristrutturazione di numerosi palazzi antichi, oltre che di edifici religiosi[31].

La ricerca neoclassica, che aveva avuto come promotore Andrea Gigante, attivo nella villa Galletti-Inguaggiato a Bagheria e nel San Paolino dei Giardinieri a Palermo[32], fu continuata e sviluppata proprio da Marvuglia che – agli occhi di León Dufourny – si affermò come "colui che per primo ha introdotto il buon gusto in Sicilia"[33]. Pur riprendendo l'uso di decorare gli interni già in atto nell'epoca precedente, infatti, lo rinnovò nei soggetti e nei modi di rappresentazione, portando alle estreme conseguenze il nuovo stile decorativo di stampo classico.

A lui, insieme al fratello Salvatore, si attribuisce il progetto di ristrutturazione del palazzo di Salvatore Coglitore – un "negoziante di pubblica ragione" secondo la definizione del marchese di Villabianca[34] – caratterizzato dalla compresenza, nelle decorazioni pittoriche dell'interno datate 1796, di due opposte tendenze artistiche, l'una strettamente legata a moduli settecenteschi di sapore rococò, l'altra proiettata verso il nuovo gusto neoclassico[35]. I due indirizzi stilistici furono interpretati in maniera differente dal gruppo di artisti che con lui lavorò, ed in particolare da Elia Interguglielmi e da Vincenzo Riolo[36].

Se Interguglielmi, negli ambienti da lui decorati, inserì le scene figurate all'interno di esili cornici mistilinee bianche e dorate, proponendo soluzioni figurative di stampo ancora tardo barocco, Riolo, che firmò e datò la pittura del soffitto raffigurante *Il sacrificio di Ifigenia*, inaugurò nella decorazione murale la nuova tendenza di gusto rivolta al recupero del mondo classico (fig. 1)[37].

Il soggetto è tratto da una delle tragedie letterarie di Vincenzo Monti, l'*Aristodemo*, scritta e messa in scena nel 1787. La rappresentazione diretta del mito veniva dunque mediata da testi di epoca recente che documentavano la formazione umanistica del pittore, che viveva a stretto contatto con i principali letterati dell'epoca.

Riolo, infatti, pittore palermitano vissuto a cavallo tra gli ultimi decenni del Settecento e i primi dell'Ottocento, risentì molto nella sua pittura di suggestioni che gli derivavano, oltre che dalla sua formazione culturale, anche dalla frequentazione di letterati, come Ennio Quirino Visconti, Vittorio Alfieri e soprattutto Vincenzo Monti, con il quale – a detta delle fonti – aveva stretto un'intensa amicizia[38]. Il periodo di apprendistato trascorso a Roma, presso lo studio di Jean Baptiste Wicar, a contatto con Vincenzo Camuccini e Pietro Benvenuti, gli permise di assaporare la temperie culturale delle prime grandi scoperte archeologiche, di conoscere le nuove correnti artistiche, di studiare direttamente le opere dei grandi maestri del

1.
Vincenzo Riolo
Il sacrificio di Ifigenia
1796
tempera su muro
Palermo, palazzo Coglitore

Cinquecento e del primo Seicento e di fare proprie le novità stilistiche che, al suo rientro a Palermo, poté trasmettere all'ambiente artistico isolano[39].

Dal punto di vista compositivo, la sua opera documenta la rottura con i precedenti schemi settecenteschi ed il ricorso alla simmetria di derivazione rinascimentale ed a soluzioni più equilibrate e severe. Le figure, caratterizzate dalla tipica compostezza classica, sono avvolte in ampi panneggi dalle pieghe larghe e regolari e, pur nella drammaticità dell'evento, appaiono quasi bloccate dalla rigidità compositiva e dalla gamma cromatica sobria e controllata. La decorazione, pertanto, viene svincolata dalle grazie arcadiche e rococò degli affreschi settecenteschi, a vantaggio di una più chiara espressione dei contenuti[40]. Anche il cromatismo, dai toni chiari e delicati e caratterizzato da passaggi dolcissimi di colore da un piano all'altro, risponde ai principi neoclassici appresi durante il proficuo soggiorno romano. Il nuovo stile si manifesta soprattutto nel partito ornamentale che fa da cornice alla parte figurata, in cui si mira a semplificare gli schemi decorativi attraverso il ricorso a forme regolari, geometrizzanti, e alla ripetizione di motivi desunti dal repertorio classico, come grifi alati, volute alla greca, palmette.

La committenza del principe di Belmonte

Ad un progetto dell'architetto Giuseppe Venanzio Marvuglia si deve pure la complessa decorazione pittorica del prospetto e degli ambienti interni di villa Belmonte all'Acquasanta, che sorge alle pendici del monte Pellegrino, circondata da giardini e arricchita da un tempietto di Vesta, con funzione di *caffeaus*[41]. La villa che, come riferivano i contemporanei, "colla sua magnificenza forma uno de' principali ornamenti della campagna prossima a questa Capitale, e richiama l'ammirazione, ed i riguardi de' forestieri"[42], era di proprietà di Giuseppe Emmanuele Ventimiglia e Cottone, principe di Belmonte, raffinato collezionista e antiquario che alla morte donò la sua importante raccolta artistica alla Regia Università degli Studi di Palermo[43].

I documenti della famiglia, oggi conservati presso l'Archivio di Stato di Palermo (Fondo Belmonte), attestano infatti che nel 1799 il nobile palermitano affidò all'architetto l'incarico di realizzare il progetto di ristrutturazione dell'edificio e del parco adiacente, di cui era appena entrato in possesso[44]. Le stesse fonti precisano che Marvuglia, coadiuvato dal figlio Alessandro Emmanuele e da Fra Felice da Palermo, architetto cappuccino[45], fu il 'regista' dell'intero apparato decorativo, sovraintendendo non soltanto ai lavori relativi alla costruzione di tutto il complesso architettonico ed a quelli necessari alla creazione di una strada d'accesso alla villa e del percorso dell'acqua, ma anche all'opera dei pittori e dei decoratori chiamati a dipingere e ad arricchire gli interni[46].

Se l'architetto non subì alcuna pressione esterna per la scelta degli artisti che collaborarono con lui alla decorazione dell'edificio – i quali appartenevano ad un'*équipe* già più volte sperimentata – è molto probabile invece, come del resto trapela dai documenti, che la scelta specifica del linguaggio e dei soggetti da adottare fosse stata suggerita dal colto committente[47].

La decorazione pittorica della villa, ricca di citazioni delle logge raffaellesche, di riferimenti alle antichità ercolanensi, di illustrazioni di interi brani desunti dall'Eneide virgiliana e di simboliche scene mitologiche, segnò il completo mutamento di gusto verso quel Neoclassicismo che privilegiava l'uso di dipinti monocromati a tempera, in accordo con la creazione di interni più funzionali secondo le moderne regole di abitabilità e comoda eleganza[48]. L'uso del monocromo, che poneva la pittura in stretta analogia con i bassorilievi dei templi antichi ed era stato già inaugurato nelle decorazioni dell'Orto Botanico[49], fu adottato ad esempio nel fregio esterno della loggia e ancora nel soffitto e nelle pareti dell'ambiente che in origine costituiva la 'galleria'.

2

3

2.
Giuseppe Renda
Giochi di putti, part.
1802
tempera su muro
Palermo,
villa Belmonte
all'Acquasanta

3.
Benedetto Bonomo
Decorazione all'ercolana, part.
prima metà del XIX sec.
tempera su muro
Palermo,
villa Belmonte
all'Acquasanta

Al pittore alcamese Giuseppe Renda, allievo di Giuseppe Velasco, dal quale aveva appreso la tecnica a monocromo da lui adottata all'Orto Botanico, furono affidate le pitture della loggia che si trova nella facciata principale (fig. 2)[50]. Si tratta delle prime opere a carattere decorativo eseguite nella villa subito dopo il completamento, nei primi due anni del secolo, delle parti essenziali del fabbricato e del *caffeaus*.

La superficie muraria è decorata con cinque riquadri rettangolari, che compongono la base di un candelabro al centro di due ippogrifi, e con un fregio con putti, che sfilano suonando e scherzando lungo tutta la fascia orizzontale corrispondente al piano ammezzato. Il soggetto era ripreso liberamente dalle illustrazioni stampate nei volumi delle *Antichità di Ercolano*, raffiguranti "Puttini alati o genii, che voglian dirsi, de' quali altri si esercitano al ballo e al suono, altri fanno de' giochi fanciulleschi, altri si impegnano in varie arti, altri nella caccia"[51].

Le scoperte ercolanensi erano destinate infatti ad improntare tutto il gusto dell'epoca con le loro suggestioni neoclassiche, mescolandosi con il fascino subito dai cammei e dalle medaglie antiche – come è possibile vedere ad esempio anche nel soffitto del vano d'ingresso e di una delle stanze al primo piano decorate da Benedetto Bonomo (fig. 3)[52] – e con l'influenza delle stampe che riproducevano le pitture ornamentali delle logge vaticane, allora in circolazione[53]. Queste ultime contribuirono alla diffusione della moda delle grottesche nelle decorazioni degli interni, dove motivi a candelabra e festoni arborei si sviluppano entro riquadri rettangolari suddividendo le pareti come delle paraste dipinte, copiando in tal modo in maniera precisa le riproduzioni grafiche dei pilastri delle logge raffaellesche[54].

Abbastanza complesso era invece il programma iconografico della pittura della volta della "galleria", che era stato pianificato nei minimi particolari dal committente e che, pervaso da uno spirito celebrativo ancora settecentesco, traeva spunto dal mito, dalla letteratura antica e dal repertorio decorativo classico per esaltare lo splendore delle famiglie principesche (fig. 4). Il programma prevedeva – secondo quanto riportano i documenti – un "quadrone centrale" con "figure colorite a sguazzo dinotanti l'Apoteosi d'Enea" (fig. 5), alcuni "cassettoni esagoni... con fondo ad aria e figure" ed, infine, alle sommità delle pareti, lungo tutto il perimetro dell'ambiente, un fregio "a chiaroscuro" le cui "figure debbano rappresentare i giuochi fatti in Sicilia da Enea per le feste funerali di Anchise suo Padre" sulla base del poema virgiliano[55].

Il ciclo pittorico fu eseguito da Giuseppe Velasco[56], il quale con atto del 28 aprile del 1805 ricevette dal Ventimiglia l'incarico di realizzarlo, in qualità di "pittore figurista", entro il mese di agosto dello stesso anno sulla base del bozzetto da lui presentato e accettato dal committente[57]. Per evitare che l'esecuzione del lavoro subisse ritardi determinati dalla contemporanea assunzione di nuove commesse da parte del pittore, fu stabilito che l'artista si trasferisse nella casa del principe e che avesse la possibilità di allontanarsi soltanto mezza giornata alla settimana, giusto il tempo per andare all'Accademia del Nudo, di cui era direttore[58].

A lui fu affiancato il "pittore adornista" Benedetto Bonomo che, oltre a svolgere tutte le opere preliminari alla pittura della vol-

4.
Giuseppe Velasco,
Benedetto Bonomo
L'apoteosi di Enea e motivi pompeiani
1805-1811
tempera su muro
Palermo,
villa Belmonte
all'Acquasanta

ta, eseguì la parte prettamente ornamentale, costituita dalle cornici che suddividono i tre riquadri centrali, dal motivo a finto cassettonato dello sfondo, decorato da rosoni, e dalle due fasce, l'una con arabeschi e l'altra con volute alla greca che delimitano il fregio a monocromo dipinto da Velasco[59]. Entrambi i pittori avevano già lavorato in edifici progettati dal Marvuglia ed avevano sperimentato le nuove soluzioni figurative di stampo neoclassico[60]. Velasco, in particolare, sebbene non avesse avuto la possibilità di recarsi a Roma ad approfondire la sua formazione culturale, fu eletto dalla storiografia dell'Ottocento maestro del Neoclassicismo siciliano[61], occupando – come nota Maria Accascina – "nella storia della pittura siciliana lo stesso posto di Venanzio Marvuglia nell'architettura, eguali essendo i principi, eguali le elaborazioni, eguali le conclusioni"[62]. L'artista, incline per natura alle nuove teorie, fu però sempre in dissidio con se stesso e con il pubblico per il persistere nell'Isola di un decorativismo ancora legato a modi e temi della pittura barocca. Tuttavia, nelle opere della maturità e soprattutto nelle grandi imprese decorative, realizzate quasi sempre in felice connubio con Marvuglia, mostrò di ispirarsi a esempi illustri come Raffaello, i Carracci, Domenichino, Poussin, a lui noti tramite incisioni, correggendo così la sua sinuosa linea barocchetta e ridando dignità ai valori della forma e del disegno[63]. Tale fu il suo successo, avvantaggiato dalla conoscenza di personalità influenti come il viceré Francesco D'Aquino, principe di Caramanico, che ben presto divenne il "pittore ufficiale della corte borbonica a Palermo"[64]. Per i regnanti, oltre alle cineserie dipinte nella loro dimora suburbana, realizzò tra il 1811 e il 1812 il ciclo pittorico con l'*Apoteosi e le fatiche di Ercole* nella sala del Parlamento, oggi sala d'Ercole, del palazzo Reale di Palermo[65].

Tornando alla decorazione della "galleria" di villa Belmonte, bisogna innanzitutto notare che la tecnica pittorica adottata da Velasco per il dipinto della volta è la stessa adoperata nelle pitture murali della sala d'Ercole di palazzo Reale e precedentemente in quelle dell'Orto Botanico[66]: catalogata impropriamente come una tempera a secco, in occasione dei restauri dei dipinti del Ginnasio è stato chiarito invece che il materiale pittorico da lui utilizzato era costituito da un originale miscuglio di pigmenti di colore e sostanze collanti[67].

Anche la struttura compositiva della pittura centrale è pressoché analoga a quella del dipinto murale della sala d'Ercole che rappresenta il mitico eroe accolto dagli dei nell'Olimpo: la raffigurazione, infatti, si allunga in diagonale disponendo i personaggi in gruppi di figure – ciascuna ben disegnata e delineata negli attributi iconografici che la

6

5.
Giuseppe Velasco
L'apoteosi di Enea
1805-1811
tempera su muro
Palermo,
villa Belmonte
all'Acquasanta

6.
Giuseppe Velasco
Giove e Venere
1805-1811
tempera su muro
Palermo, villa
Belmonte
all'Acquasanta

contraddistinguono – ed è caratterizzata da un nudo di spalle in primo piano[68]. Di forte effetto scenografico, fu concepita dall'artista non più come illusionistica apertura spaziale, contornata da finte quadrature architettoniche secondo l'uso settecentesco, ma a guisa di quadri riportati sulla volta e delimitati da eleganti cornici neoclassiche, anch'esse dipinte. Tipologia compositiva questa che costituì uno dei caratteri distintivi della pittura di Velasco e che fu ripresa in quasi tutti i *plafonds* del periodo neoclassico[69].

L'impaginazione spaziale delle scene dipinte a monocromo è invece abbastanza semplice: nelle otto formelle esagonali, incentrate sulla figura di Venere, "genus unde latinum"[70], le figure sono chiaramente delineate con un segno netto e continuo e morbidi passaggi chiaroscurali su uno sfondo caratterizzato da pochi accenni di paesaggio (fig. 6). Nella fascia laterale il racconto, che illustra i giochi funebri indetti da Enea in onore del padre Anchise, narrati da Virgilio nel V libro dell'Eneide (ossia la corsa delle navi, la corsa a piedi, il pugilato con i cesti, la gara dell'arco e la gara equestre dei fanciulli), prosegue senza interruzione (figg. 7-8). Il trattamento pittorico a monocromo delle figure evidenzia la conoscenza diretta del mondo antico dovuta molto probabilmente – come nota Silvana Riccobono per i dipinti dell'Orto Botanico – allo "studio dei gessi della raccolta del Marchese Roccaforte e alla frequenza dell'Accademia privata, creata da Giuseppe Antonio Reggio, principe della Catena, presso la sua stessa abitazione"[71]. Si può quindi ipotizzare – nota la stessa studiosa – che il pittore avesse avuto la possibilità di conoscere, attraverso disegni e incisioni, "i monocromati di Polidoro da Caravaggio nel suo periodo romano tanto più se si considera che Polidoro aveva svolto la sua ultima attività a Messina dove

finì i suoi giorni"[72]. Tale conoscenza è attestata anche dalla collezione di grafica di proprietà di Velasco, che comprendeva numerose riproduzioni a stampa di opere di Raffaello e della cerchia del maestro urbinate[73].

Il chiaroscuro delle figure, reso da un colore chiaro lievemente ambrato su un fondo grigio-azzurro, caratterizzato da pennellate più forti che sottolineano i contorni, evidenziandone la forma plastica e risaltando in talune le masse muscolari, mette in luce la "passione di Velasco disegnatore" e rimanda volutamente alla statuaria antica[74]. Si noti inoltre che per le figure in secondo piano, che avevano minore importanza nella concezione generale della decorazione, l'artista usò – come nelle precedenti pitture dell'Orto Botanico – "un fare più rapido che, a pennellate alternativamente chiare e scure, creava vere e proprie lumeggiature" pervenendo a forme "liberamente abbozzate di maggiore modernità e libertà espressiva come quelle di certo Camuccini"[75].

Sempre a villa Belmonte all'Acquasanta, Velasco dipinse nella volta dell'adiacente "camera di compagnia" la scena, meno articolata ma dalla stessa impronta neoclassica, raffigurante Paride che assegna la mela d'oro a Venere, conferendole il primato della bellezza sopra Giunone e Minerva (fig. 9)[76]. Il tema era ben poco originale, ed anzi ricorreva molto spesso già negli affreschi della prima metà del Settecento, richiesto dai nobili che in questo modo intendevano decantare la bellezza delle esponenti femminili delle proprie famiglie[77].

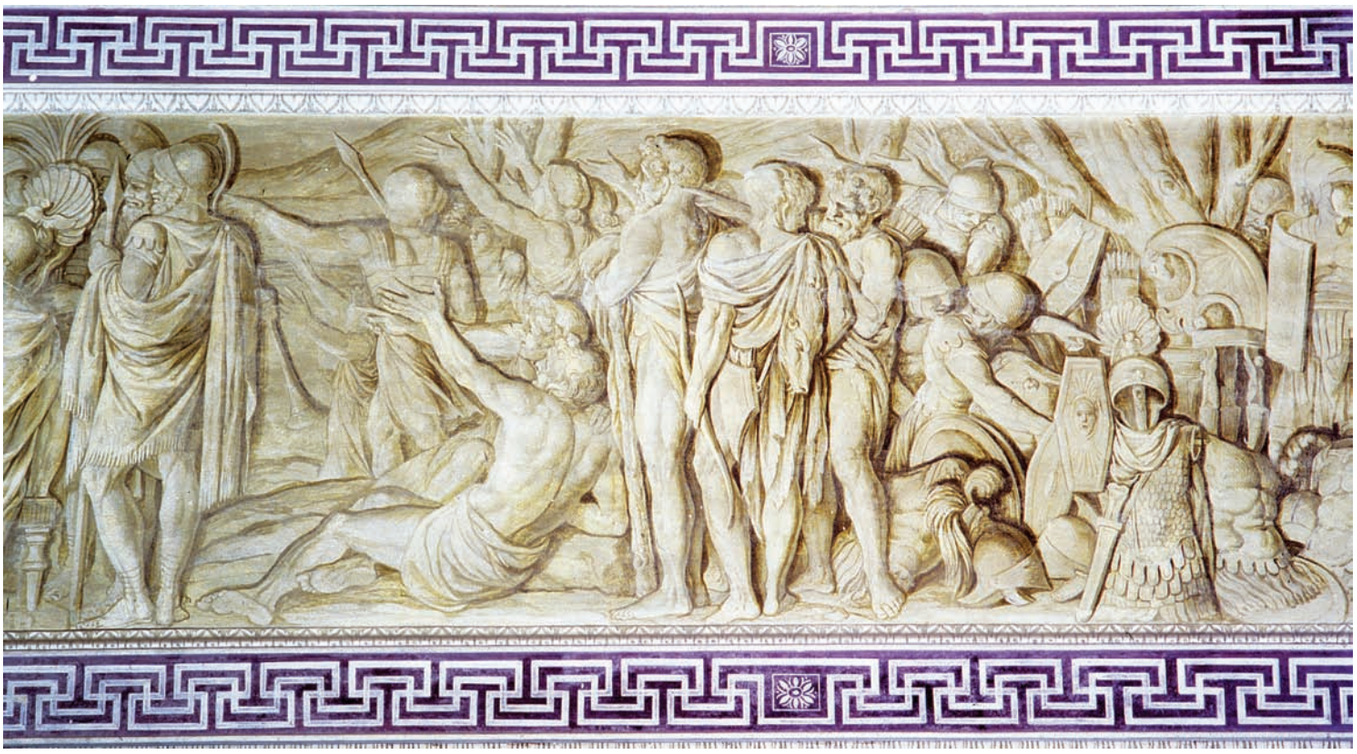
Lungo i quattro lati del *plafond*, un 'girotondo' di puttini alati danzanti che reggono nastri con fiori completa la decorazione (fig. 10). La parte ornamentale, arricchita ulteriormente da coppie di pavoni alternate a coppie di cigni affrontati, fu eseguita da Benedetto Bonomo[78]. I motivi sono ancora una volta suggeriti dalle tavole delle *Pitture d'Ercolano* che ritraggono puttini alati che ballano o suonano. Ispirato alle vignette ed alle cornici delle tavole ercolanensi è anche il motivo del pavone[79]. Si racconta, infatti, che i pavoni piacevano per la loro bellezza agli antichi, tanto che Alessandro, avendoli veduti la prima volta nelle Indie, proibì ai suoi soldati di ucciderli[80].

Nello stesso cantiere lavorarono Carlo Terminelli, che decorò con motivi pompeiani "la camera laterale a quella della Conversazione...che dovrà servire per camera di libreria e quadri antichi"[81], Francesco La Farina e Rosario Silvestri, che si occuparono delle pitture del *Caffeaus* (fig. 11), Benedetto Cotardi e Vincenzo Riolo, che intervennero l'uno in qualità di "ornatista" l'altro di "pittore di figura" nella "Camera a mangiare" e nella "Camera a dormire", Francesco Bevilacqua e Giuseppe Burgarello "per tingimenti e dorature d'oro di zecchino", nonché Onofrio Licciardi, Giuseppe Cantella, Gioacchino Navarra, Giuseppe Salerno e Stefano Cotardi, quest'ultimo fratello del più noto Benedetto e anche lui menzionato nei documenti come "pittore d'adorni" (fig. 12)[82].

Quasi contemporaneamente ai lavori della sua villa suburbana, il principe di Belmonte, come i più rispettabili committenti dell'epoca, si preoccupò dei lavori nel suo "novello palazzo" in città, "eretto sin dalle fondamenta – ricordava Villabianca nel suo *Palermo d'Oggigiorno* – dal detto principe nella via del Cassaro, innanzi Piazza Bologni"[83]. L'edificio, in quel periodo, ospitava l'importante quadreria Belmonte, trasferita nel 1815 alla pinacoteca dell'Università di Palermo, che era stata allora costituita e che si arricchì pure delle donazioni fatte da numerose altre famiglie nobiliari e perfino dai Borbone[84].

L'incarico di dirigere i lavori della "galleria" del palazzo fu affidato ancora una volta a Marvuglia, coadiuvato da Fra Felice da Palermo[85]. I risultati della loro impresa non sono però oggi più apprezzabili dal vivo, perché le pitture delle volte sono andate perdute in seguito ai bombardamenti della seconda guerra mondiale. Alcune foto d'epoca ed i documenti rintracciati nell'archivio privato della famiglia permettono tuttavia di ricostruire le fasi costruttive del ciclo decorativo ed il programma iconografico ad esso sotteso[86].

7-8.
Giuseppe Velasco
I giochi funebri in onore di Anchise, part.
1805-1811
tempera su muro
Palermo,
villa Belmonte
all'Acquasanta

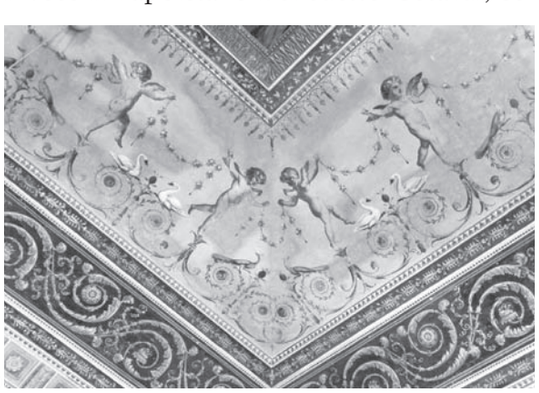


7

8

9

Anche in questo caso il ruolo di Marvuglia si limitò alla scelta degli artisti ed al coordinamento degli interventi, lasciando al principe la decisione dei soggetti da raffigurare e l'approvazione dei bozzetti presentati dai pittori. A dipingere i "tre quadroni" della volta della "galleria" fu chiamato Giuseppe Patania che, con atto del 6 novembre 1815, si impegnò a consegnare "detti quadri terminati per l'ultimo del mese di Maggio dell'anno 1816 per il prezzo di duecentocinquanta onze"[87]. Come pittore adornista intervenne invece il napoletano Benedetto Cotardi, secondo quanto attestano le note di pagamento firmate dal principe di Belmonte nel 1815[88].



10

Le pitture rappresentavano scene mitologiche ed allegoriche con l'intento di esaltare la figura femminile ed il sentimento amoroso ad essa legato[89]. Al centro della volta era rappresentata Venere che offre la sua cintola, dotata del magico potere di rendere irresistibile chi la indossava, a Giunone, che la voleva in prestito per potere accendere d'amore Giove, suo sposo (fig. 13). La scena, ispirata ad un brano dell'*Iliade*[90], si svolgeva all'interno di un'articolata composizione, in cui gruppi di amorini si libravano tra nuvole, mentre in alto, sopra un 'girotondo' di puttini, dominava il concilio degli dei. Accanto alle due divinità figuravano i loro attributi iconografici: il pavone, elemento distintivo di Giunone, Cupido e le tre Grazie, che costituiscono l'immancabile seguito di Venere. Nei riquadri laterali erano rappresentate altre due scene allegoriche, delimitate anch'esse da riquadrature rettangolari. Una sembrava alludere al Tempo – raffigurato come una

9.
Giuseppe Velasco
Il giudizio di Paride
1801
tempera su muro
Palermo, villa Belmonte all'Acquasanta

10.
Benedetto Bonomo
Giochi di putti, part.
1801
tempera su muro
Palermo, villa Belmonte all'Acquasanta